



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2014

---

## **Paragone als Mitstreit / Paragone as Comradeship**

van Gastel, Joris ; Hadjinicolaou, Yannis ; Rath, Markus

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-158588>

Book Section

Published Version

Originally published at:

van Gastel, Joris; Hadjinicolaou, Yannis; Rath, Markus (2014). Paragone als Mitstreit / Paragone as Comradeship.

In: van Gastel, Joris; Hadjinicolaou, Yannis; Rath, Markus. Paragone als Mitstreit. Berlin: De Gruyter, 15-47.

## PARAGONE ALS MITSTREIT

### Tintoretto's Ringen

Unter den zahlreichen Studien Jacopo Tintoretto's (1518–1594) sticht eine Zeichnung besonders hervor. Mit schnellen energischen Zügen, wie mit spontanen Hieben ausgeführt, ist ein mächtiger Körper auf das Blatt gebannt. Die gewaltige, bisweilen über die Blattränder hinausragende Gestalt ist nur durch eine Zusammenschau der hellen und dunklen Flächen fixierbar. Es handelt sich um eine muskulöse männliche halbliegende Figur, die von hinten wiedergegeben wird, wodurch ihr Gesicht dem Betrachter verborgen bleibt. Nur das üppige lockige Haar lässt auf die Kopfpartie schließen, vom Körper sind links der athletischen Rückenpartie ein angewinkeltes Bein sowie der linke Arm zu erkennen. Den rechten Arm führt die Figur mit einer sich durch das Muskelspiel offenbarenden kräftigen Bewegung zur linken Körperseite, die zu verschwimmen scheint. Die Hell-Dunkelkontraste lassen den Körper in einigen Bereichen wie der Schulter- und Rückenpartie besonders skulptural hervortreten. In seiner fast abstrakten, unvollendeten Form bekommt der gezeichnete Körper eine außergewöhnlich plastische Qualität. Vor allem die schwarzen Schattierungen, die dicker appliziert worden sind, tragen dazu bei, dass die Figur aus Stein zu bestehen scheint. Durch die Torsion des Oberkörpers und das schwan-kende Knie erweckt die männliche Gestalt den Eindruck momentaner Bewegtheit, ein Phänomen, das reziprok die Prozessualität der Zeichnung selbst verbildlicht.

Das auf um 1545 datierte Blatt befindet sich heute im Louvre.<sup>1</sup> Beim Vergleich mit anderen Zeichnungen desselben Künstlers wird evident, dass es sich bei der Darstellung um die als „Der Tag“ bekannte Skulptur Michelangelo's

1 Inv. Nr. 5384, recto; vgl. zuletzt Ausst. Kat.: *Le Paradis de Tintoret. Un concours pour le palais des Doges*, hg. v. Jean Habert, Paris 2006, S. 144 f.

vom Grabmal des Lorenzo de Medici in der *Sagrestia Nuova* in S. Lorenzo (geschaffen um 1525) handeln muss.<sup>2</sup> Im Zusammenhang mit dem Schaffensprozess des Blattes bedeutet diese Bezugnahme ein für den vorliegenden Band zentrales Phänomen: die Wechselwirkung zwischen Malerei, Zeichnung und Skulptur. Einerseits wird Michelangelos Werk auf die Fläche des Papiers übertragen, andererseits ist die Zeichnung im Hinblick auf die Arbeitsspuren so beschaffen, als wäre das Papier aus Stein. Wenngleich sich der Betrachter des Umstandes bewusst ist, hier eine zweidimensionale Darstellung zu erblicken, scheint ihm intuitiv möglich, durch die Bewegung des eigenen Körpers sukzessiv eine weitere Ansicht der Skulptur erlangen zu können. Durch den Austausch mit der Skulptur hat das Blatt deren Qualitäten übernommen. Diese „skulpturale“ Wirkung erzielen weitere Zeichnungen Tintoretts, indem sie aus unterschiedlichen Blickwinkeln den Effekt der Drehung des eigenen Körpers (des Künstlers, bzw. des Betrachters) geradezu erzwingen. Sie sind mit einem entsprechenden Formgefühl geschaffen. Tintoretto forciert in seiner autonomen Zeichnung einerseits eine offene, nicht fixierende Linie, um andererseits, entgegen der gewöhnlichen Betrachtungsrichtung der Vorderseite, eine Rückenansicht der Skulptur Michelangelos wiederzugeben. Durch das Zusammenwirken dieser Faktoren wird die Motorik der Skulpturenwahrnehmung unterstrichen. Es waren von Tintoretto genutzte Tonfiguren, welche die Wechselbeziehung von Malerei und Skulptur befruchtet und während des künstlerischen Prozesses als „Denkinstrumente“ im Sinne eines *extended mind* gedient haben müssen.<sup>3</sup>

Tintoretts Skizzierung von Michelangelos Skulptur macht paradigmatisch sichtbar, wie Bildhauerei und Zeichnung in ein Mitstreit-Verhältnis treten, um sich gegenseitig zu ergänzen und anzuregen – mit dem Ziel, eine greifbare, lebendige Wirkung des Dargestellten zu erreichen. Für den fließenden Übergang zwischen den Gattungen und die Unmittelbarkeit des Dargestellten spricht auch das Medium der schwarzen Kreide, die durch ihren groben, Partikel absondernden Charakter die Körperlichkeit der Materie hervorhebt. Der Nachvollzug der skulpturalen Gestalt ermöglicht dem Zeichner eine Adaptation, die auf jene mit dem Schwestermedium verbundenen körperlichen und raumgreifenden Wirkungsweisen abzielt. Dies liegt in der Regel im wechselseitigen Übertrumpfen von Fähigkeiten, die jeweils nur einer Kunstgattung zur Verfügung

2 Vgl. etwa die Zeichnung in Oxford, Christ Church Picture Gallery, Inv. Nr. (0356) JBS 762, recto. Vgl. Habert: *Le Paradis* (wie Anm. 1), S. 142 f.

3 Andy Clark: *Supersizing the Mind. Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, Oxford 2008; ders./David Chalmers: *The Extended Mind*, in: *Analysis* 58/1 (1998), S. 7–19; Monika Wagner: *Geliehene Hände. Antony Gormleys Field*, in: Philippe Cordez/Matthias Krüger (Hg.): *Werkzeuge und Instrumente*, Berlin 2012, S. 185–198.



Bild 1 Jacopo Robusti Tintoretto: Studie nach Michelangelos „Der Tag“, um 1545, Schwarze Kohle mit Weißhöhungen auf grauem Papier, 26,6 × 37,6 cm, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris.

zu stehen scheinen. Hier aber ist dieser Konflikt in der prozessualen Wiedergabe aufgehoben. Dieses Verfahren scheint dem tradierten Verständnis eines paragonalen Verhältnisses zwischen den Künsten zu widersprechen. Die skizzenhafte Zeichnung ist in der Lage, den üblichen *Paragone* zwischen Künstlern und Gattungen zu unterminieren, indem sie die Prozessualität der Gestaltung und schließlich der Form selbst offenbart.

### Paragone: Wettstreit

Ebenso wie Einfallsgabe, Übung und Kunstfertigkeit sind Vergleich und Konkurrenz grundlegende Parameter menschlicher Gestaltung. Die frühesten Belege künstlerischen Rang- und Wettstreits (*agón*, *certamen*, *aemulatio*) reichen bis in die Zeit Homers und Hesiods zurück. Dem Mimesis-Ideal des Aristoteles ist die Frage nach dem geeigneten Medium eingeschrieben, während Plinius von den bekanntesten Künstlerwettstreiten der Antike berichtet. Die Diskussionen zur Angemessenheit der Darstellungsformen sind weithin erforscht, sie reichen von der antiken Rhetorik bis in die Neuzeit und sind noch heute, unter der erweiterten Fragestellung der Postmoderne und der digitalen Medien, virulent.<sup>4</sup>

4 Vgl. Ulrich Pfisterer: Paragone, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. v. Gert Ueding, Bd. 6, Tübingen 2003, Sp. 528–546, hier: Sp. 530 ff.; Kristine Patz:

Zum epochenprägenden Phänomen wurde der Wettstreit während der Hochrenaissance.<sup>5</sup> Sowohl ästhetische als auch wirtschaftliche Argumente begleiteten von nun an den künstlerischen Wettbewerb.<sup>6</sup> Durch bildliche und begriffliche Argumentationsstrategien suchten Künstler und Kunsttheoretiker eine Nobilitierung der eigenen Kunstformen zu erreichen, und nicht zuletzt führte diese Argumentationskultur auch zu einer Aufwertung der bildenden Künste *per se*. Durch die mehrfache Verwendung des Terminus *Paragone* in seinem Brief an den Bildhauer Giovanni Angelo Montorsoli von 1547 weist Antonio Francesco Doni zwar implizit auf dessen Geläufigkeit hin,<sup>7</sup> doch erst seit der von Guglielmo Manzi 1817 editierten Fassung der im *Codex Vaticanus Urbinas Latinus 1270* versammelten Äußerungen und Anweisungen Leonardo da Vincis wurde der Rangstreit der Künste auf den Begriff *Paragone* festgelegt.<sup>8</sup> Aus eigenem künstlerischen Schaffen und unterschiedlichen Traditionssträngen – des Humanismus, der Optik und der Naturwissenschaften – speiste sich Leonardos Überzeugung einer höherrangigen Erkenntnisleistung durch Malelei, die seines Erachtens die Kategorie der *artes liberales* erklimmen und jene

Einleitung. Im Agon der Künste, in: Hannah Bader u. a. (Hg.): Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne, München 2007, S. 9–18; Hannah Baader: Paragone, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 321–324. Gegen eine anhaltende Kontinuität wendet sich Andreas Schnitzler, der eine „Dehierarchisierung“ der Gattungen im Digitalzeitalter annimmt: Andreas Schnitzler: Der Wettstreit der Künste. Die Relevanz der Paragone-Frage im 20. Jahrhundert, Berlin 2007, hier S. 121.

5 Jan-Dirk Müller und Ulrich Pfisterer sprechen vom „Wettstreit als frühneuzeitliche Epochensignatur“. Jan-Dirk Müller/Ulrich Pfisterer: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, in: Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620), hg. v. Jan-Dirk Müller u.a., Berlin 2011, S. 1–32, hier: S. 1.

6 Zum künstlerischen Wettbewerb im Lichte von meist öffentlichen Ausschreibungen, die auch die wirtschaftlichen Komponenten des auszuführenden Werks zu berücksichtigen hatten, vgl. Hannelore Sachs: Zur Geschichte des künstlerischen Wettbewerbs, in: Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte 7 (1965), S. 7–25.

7 Der Rangstreit wird darin außerdem mit „concorrenza“, bzw. „gara“ bezeichnet. Vgl. Oskar Bätschmann: Die Eitelkeit des Wettstreits. Benedetto Varchis Umfrage (1547) und Publikation (1550) zum Paragone, in: Welt – Bild – Museum. Topographien der Kreativität, hg. v. Andreas Blühm/Anja Ebert, Köln 2011, S. 101–120, hier: S. 108. Tullio Lombardos Sentenz von 1526 zur Unvergleichbarkeit von Malelei und Skulptur („non parrangonar“) stellt eine frühere, die vor 1587 von Giovanni Paolo Lomazzo verfassten Gedichte („Paragon de la Pittura con la Scultura“) eine spätere Verwendung des Terminus dar. Vgl. Pfisterer: Paragone (wie Anm. 4), Sp. 529.

8 Claire Farago: Leonardo da Vincis *Paragone*. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas, Leiden/New York 1992, S. 8–14.

gar bekrönen sollte.<sup>9</sup> Wenngleich in diesen Aufzeichnungen die prägnanteste Stimme innerhalb der ersten Phase der sogenannten *Paragone*-Debatte erklingt,<sup>10</sup> trat sie erst posthum in der durch Francesco Melzi kompilierten Form in die Öffentlichkeit.<sup>11</sup>

Im Gegensatz dazu standen die eine Generation später von Benedetto Varchi 1547 in S. Maria Novella inszenierten *Due Lezzioni*, deren zweiter Teil einem gelehrten Publikum den von aristotelischen und platonischen Prinzipien abgeleiteten und durch die Künstlerbefragung aktualisierten Stand des Rangstreits der Künste präsentierte. Zusammen mit der Antwort Michelangelos publizierte Varchi sie drei Jahre später.<sup>12</sup> Neben den beiden Hauptargumentationssträngen, einerseits zugunsten der Skulptur, die als realistischere, nicht täuschende Kunstform begriffen wurde, andererseits zugunsten der Malerei, die einen höheren Abstraktionsgrad und somit mehr Ingenium erfordere, rekurierten die Reaktionen der befragten Maler und Bildhauer auch auf einen tradierten dritten, verbindenden Weg: jenen des gemeinsamen Grundprinzips bzw. gemeinsamen Ursprungs. Deutlich wird dies etwa in der Antwort Vasaris, der, offenbar noch Michelangelos Äußerung über die gemeinsame Zweckausrichtung von Malerei und Bildhauerei im Ohr,<sup>13</sup> im *disegno* die Mutter aller

- 9 Vgl. Christiane Kruse: Ein Angriff auf die Herrschaft des Logos. Zum Paragone von Leonardo da Vinci, in: Renate Lachmann/Stefan Rieger (Hg.): Text und Wissen. Technologische und anthropologische Aspekte, Tübingen 2003, S. 75–90.
- 10 Die Nobilitierung der Malerei wurde bereits in Albertis *De Pictura* vorbereitet, der zwar ausführlich, jedoch nicht mit gleicher Vehemenz, die Vorzüge der Malkunst hervorhebt.
- 11 Gleichwohl ist es wahrscheinlich, dass seine Ansichten durch mündliche Überlieferung Eingang in gesellschaftliche Debatten erhielt, etwa in Baldassare Castigliones *Il libro del cortegiano* von 1528. Vgl. Bättschmann: Die Eitelkeit des Wettstreits (wie Anm. 7), S. 107.
- 12 Dass die Antwort des in Rom weilenden Michelangelo nicht im Rahmen der Florentiner Umfrage, sondern als spätere Reaktion auf die übersandten Stellungnahmen zu werten ist, hat jüngst Oskar Bättschmann herausgestellt. Vgl. Ebd., S. 102 f. u. S. 110 f. Zu Varchis *Due Lezzioni* vgl. zuletzt umfassend: Benedetto Varchi: Paragone – Wettstreit der Künste, hg. v. Oskar Bättschmann/Tristan Weddigen, Darmstadt 2013. Leatrice Mendelsohn nimmt an, dass diese zweite Phase der Paragone-Debatte weniger dem Status der Künstler geschuldet ist, sondern im Zusammenhang mit religionspolitischen Überlegungen steht, als Reaktion auf den (nordalpinen) Bilderstreit im Zuge der Reformation. Leatrice Mendelsohn: Simultaneität und der Paragone. Die Rechtfertigung der Kunst im Auge des Betrachters, in: Hannah Baader u. a. (Hg.): Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne, München 2007, S. 294–334.
- 13 „La scoltura e pittura hanno un fine medesimo, difficilmente operato da una parte e dall'altra.“ Paola Barocchi (Hg.): Benedetto Varchi, Vincenzo Borghini. Pittura e Scultura nel Cinquecento, Livorno 1998, S. 61.

Künste („madre di ognuno di queste arti“) erkennt.<sup>14</sup> Der dritte Weg des Gemeinsamen ist denn auch das diplomatische Ergebnis von Varchis eigener Anschauung: „Ich sage daher als Philosoph, ich glaube nicht nur, nein ich bin ganz gewiss, dass die Skulptur und die Malerei in der Substanz eine einzige Kunst sind und folglich die eine ebenso edel wie die andere ist.“<sup>15</sup>

Durch die örtliche war auch eine inhaltliche Verbindung der Gattungen in den Werkstätten des Quattrocento gegeben. Die folgende Ausdifferenzierung bedeutete einen notwendigen Schritt, um zu einer erneuten Zusammenführung der Künste im Barock zu gelangen.<sup>16</sup> Institutionell wird diese Auffassung durch die Gründung der Accademia di San Luca in Rom im Jahre 1593 gestützt, die, wenngleich unter dem Schutz des malenden Lukas als Patron gestellt, im Ansinnen auf ein künstlerisches Equilibrium jedwede Diskussionen um die Vorrangstellung einer Gattung verbot.<sup>17</sup> Das wohl prägnanteste Beispiel der Vereinigung der Gattungen in Personalunion wird hingegen durch das von Filippo Baldinucci kolportierte Diktum vertreten, Gian Lorenzo Bernini sei der erste gewesen, der es vermochte, alle drei Gattung zu einem Gesamtschönen („bel composto“) zu vereinen.<sup>18</sup>

14 Die Verschwisterung der Gattungen wird auch in der Einleitung der Vite beibehalten, nun jedoch stammen Malerei, Architektur und Skulptur vom Vater *disegno* ab („sorelle, nate di un padre“). Die Rhetorik eines genuinen Verwandtschaftsverhältnisses der Künste hat antike Wurzeln, etwa in Ciceros *Pro Archia* (1,2); vgl. Pfisterer: Paragone (wie Anm. 4), Sp. 531 u. 540. Vgl. Wolfgang Kemp: *Disegno*, Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 219–240.

15 „Dico adunque, procedendo filosoficamente, che io stimo, anzi che tengo per certo che sostanzialmente la scultura e la pittura siano un’arte sola e conseguentemente tanto nobile l’una quanto l’altra.“ Zit. n. Paola Barocchi: Der Wettstreit zwischen Malerei und Skulptur. Benedetto Varchi und Vincenzo Borghini, in: *Ars et scriptura*. Festschrift für Rudolf Preimesberger, hg. v. Hannah Baader u. a., Berlin 2001, S. 93–104, hier: S. 96 u. Anm. 11.

16 Mendelsohn: Simultaneität und der Paragone (wie Anm. 12), S. 296, Anm. 12.

17 Pfisterer: Paragone (wie Anm. 4), Sp. 535. Im 17. und 18. Jahrhundert wurde die Debatte unter veränderten Vorzeichen in der französischen Akademie weitergeführt. Vgl. Jacqueline Lichtenstein: *La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l’âge moderne*, Paris 2003.

18 Vgl. Irving Lavin: *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York/London 1980 sowie als Reaktion Rudolf Preimesberger: *Berninis Capella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts?* Zu Irving Lavins *Bernini-Buch*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49/2 (1986), S. 190–219; Giovanni Careri: *Voli d’amore. Architettura, pittura e scultura nel „bel composto“ di Bernini*, Bari 1991. Für eine kritische Erörterung siehe: Maarten Delbeke: *Gianlorenzo Bernini’s Bel Composto. The Unification of Life and Work in Biography and Historiography*, in: ders./Evyonne Levy/Steven F. Ostrow (Hg.): *Bernini’s Biographies. Critical Essays*, University Park 2006, S. 251–274.

## Paragone: Mitstreit

Die *Querelles* unterschiedlicher Epochen – ob zwischen Künstlerkollegen oder Stadtstaaten, Bildkünsten und Literatur, Malerei und Skulptur – sind zwar ein stetiger Antrieb für die künstlerische Einfallsgabe gewesen, aber dennoch ist der *Paragone* kaum allein durch Konkurrenz und Wettstreit allumfassend zu beschreiben. In seinem Wortsinne des Vergleiches betrifft er auch die Phänomene des Austausches und der Vereinigung, der Überscheidung und der Aneignung.

Die wissenschaftlichen Annäherungen an den künstlerischen *Paragone* konzentrierten sich zumeist auf die Formen des Wettstreits, dem bisweilen geradezu holzschnittartig die Natur veritabler Feindschaft zugesprochen wurde. Diese Ausrichtung ergab sich zunächst aus der Aufmerksamkeit auf die zentralen Quellentexte und ihre Verknüpfung mit dem Begriff *Paragone*: Irma Richter und nach ihr Claire Farago verstetigten durch die Übernahme des Terminus für die Herausgabe von Leonardos Schriften zur Malerei deren In-Einsetzung mit dem Begriff selbst,<sup>19</sup> ebenso wie Leatrice Mendelsohn im Fall der Vorlesungen Varchis.<sup>20</sup> Die Konzentration auf die Rivalität der Künstler untereinander<sup>21</sup> und den Wettstreit der Künste, wie ihn die fulminante Ausstellung in München und Köln 2002 im Titel trug,<sup>22</sup> führten zu einer erneuten Fokussierung auf den künstlerischen Konflikt, die zwar höchst instruktiv war und die

- 19 Leonardo: *Paragone. A Comparison of the Arts*, hg. v. Irma Richter, London 1949.
- 20 Leatrice Mendelsohn: *Paragoni: Benedetto Varchi's 'Due Lezzioni' and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor 1982; Farago: *Leonardo da Vincis Paragone* (wie Anm. 3). Diesem Verfahren bleiben auch Oskar Bätschmann und Tristan Weddigen in ihrer jüngst erschienenen deutschen Ausgabe der Vorlesungen Varchis treu. Vgl. Varchi: *Paragone – Wettstreit der Künste* (wie Anm. 12).
- 21 Rona Goffen: *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven/London 2002.
- 22 *Ausst. Kat.: Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, hg. v. Ekkehard Mai/Kurt Wettengl, München 2002. Dabei scheint in den Beiträgen des Katalogs zugleich immer wieder das Bewusstsein um die Notwendigkeit einer Verbreiterung des Untersuchungsrahmens hervor, etwa im Beitrag von Andreas Büttner: *Vom Körper zum Raum. Einige Anmerkungen zu den medialen Möglichkeiten der Plastik*, S. 51: „Die Verengung der kunstwissenschaftlichen Wahrnehmung, die noch immer allzu häufig dem Geniekult früherer Zeiten verhaftet ist, gilt es zu weiten, damit dieses Cross-over zwischen den Gattungen, um einmal den modischen Begriff zu verwenden, der einen ganz und gar nicht neuartigen Sachverhalt beschreibt, als ein selbstverständlicher Dialog verstanden werden kann, der keinesfalls zwangsläufig zum Paragone, zum erbitterten Wettstreit, führen muss, sondern nicht selten zu gegenseitiger Befruchtung und partnerschaftlicher Beförderung bei der Bewältigung künstlerischer Problemstellungen.“ Diese Aussage könnte gleichsam als Motto für den vorliegenden Band dienen.



erlaubte, ein genuines Feld künstlerischen Antriebs zu erschließen,<sup>23</sup> jedoch die Zwischenfelder des gemeinsamen Wetteiferns und des Vergleichens weitgehend ausblenden musste. Für die methodologische Entwicklung der Kunst- und Bildgeschichte kann die *Paragone*-Debatte dennoch als einer der produktivsten Ansätze der vergangenen dreißig Jahre erachtet werden.<sup>24</sup>

Die Geschichte des *Paragone* ist auch eine Geschichte des Spiels, der Reflektion und des Fortschritts. Spielerisch erscheinen die Formen der variablen und ingenösen Versuche, Natur und Konkurrenten zu übertreffen. Die Künstlerkonkurrenz schafft die Notwendigkeit eines gattungsspezifischen Bewusstseins, das die eigenen Stärken auszuspielen vermag. Durch den wechselseitigen *Paragone* wird schließlich der dynamische Drang kreativen Schaffens gefördert, der die Fortentwicklung künstlerischer Ausdrucksmittel bedingt. In diesem Sinne ist der Vergleich ein Ort des Ausforschens und des Erweiterns von Eigemem durch und mit dem Fremden.<sup>25</sup>

Wenn sich in „visuellen“ Bildformen wie der Zeichnung Tintoretto's körperlich-haptische Eigenschaften einschreiben, bzw. reziprok Farbe als bildhauerisches Mittel verwendet oder plastische Strukturen zum Bild werden, zielt dies immer auch auf überzeugendere Ausdrucksformen, durch welche die künstlerischen Stile weiterentwickelt werden. Die Ergänzungserscheinungen der Gattungen verweisen auf eine Praxis, die Bilder stets plurimedial versteht. Anstatt eine Vereinigung der Künste im *disegno* (Vasari, Varchi) oder der *idea* (Zuccari, Bellori) zu verorten, kann anhand der gestalteten Form ein künstlerisches Denken im Sinne einer gesamtkörperlichen Aktion erschlossen werden.<sup>26</sup> Ein erweiterter Zugang zur *Paragone*-Debatte der Frühen Neuzeit im Sinne eines Mitstreitens betrifft im Speziellen die Rolle zwischen zweidimensionalem Bild und Skulptur.<sup>27</sup> Im Allgemeinen betrifft er das Verhältnis zwischen Natur und Kunst: begreift man deren Beziehung als eine osmotische, wie sie sich etwa in der Kunstkammer offenbart, indem Naturkunst-Objekte als Prototypen

23 Insbesondere betrifft dies die Forschungen Rudolf Preimesbergers. Vgl. jüngst Rudolf Preimesberger: *Paragons and Paragone*. Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini, Los Angeles 2011.

24 Zur Rangstreitfrage vgl. die Beiträge von Rudolf Preimesberger und Peter Hecht in diesem Band, sowie Christiane Hessler: *Zum Paragone*. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento, Berlin 2014.

25 Durch ihn werden, wie Hannah Baader betont, „die Möglichkeiten künstlerischer Darstellung, die Medialität der einzelnen Künste und ihr jeweiliger Gebrauch von Zeichen erprobt“. Baader: *Paragone* (wie Anm. 4), S. 321.

26 Zum Begriff des *disegno* vgl. Kemp: *Disegno* (wie Anm. 14), zur *idea* bleibt grundlegend: Erwin Panofsky: *Idea*. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig/Berlin 1924. Beide Komplexe analysiert auf differenzierte Weise der Ausst. Kat.: *Disegno*. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, hg. v. Hein Thomas Schulze Altcapenberg/Michael Thimann, Berlin 2007.

27 Vgl. hierzu den Beitrag von Joris van Gastel in diesem Band.

eines Mikrokosmos bezüglich des Makrokosmos angesehen werden, treten die Amalgame kunstvoll gestalteter Naturobjekte aus dem Rahmen des Wettstreits heraus und werden zu Zeugen eines verbindenden Mitstreits.

## Triebkraft des Miteinander: Malerei-Skulptur-Natur

Da im vorliegenden Band der Mitstreit der Künste in das Zentrum der Erörterungen des *Paragone* gesetzt wird, sollen prägnanteste Phänomene und Praktiken herausgestellt werden. Durch einen fokussierenden Blick werden daher der produktive Austausch zwischen Malerei und Skulptur sowie zwischen den Bildenden Künsten und der Natur besonders in Betracht gezogen. Zugleich sei betont, dass sich bereits innerhalb einer Gattung Zwischenbereiche des Mitstreits eröffnen können (etwa im Fall gemalter Graphik, der *mise en abyme* oder auch im Kubismus), und zwischen Architektur und den Bildkünsten ein ebenso feinsinniger Austausch zutage tritt wie zwischen letzteren und den literarischen oder musischen Künsten.

Mit einer Allusion auf die Materialisierung von Körpern aus flüssigen Substraten verwies der Maler und Kupferstecher Marco Boschini (1613–1678) auf die skulpturale Wirkung der Malerei Andrea Schiavones, der mit seinen Kompositionen aus dem Fluidum Farbe veritable Körper entstehen ließ: „[...] durch die Beherrschung des Kolorits führte er Akte derart plastisch und kühn aus, dass sie, wie aus dem Meer geboren, mit ihren kräftigen Formen, den voluminösen Muskeln, den eckigen Figuren in den verschiedensten Hauttönen [...] Tritonen, Glaukonen und Neptunen glichen.“<sup>28</sup> Dies scheint wiederum direkt auf eine Beschreibung Vasaris bezüglich der Werke Michelangelos anzudeuten, dessen Skulpturen scheinbar auf natürliche Weise aus dem Block heraustraten, wie Figuren, die in einem Bassin liegend nach und nach oberhalb der Wasseroberfläche zum Vorschein kommen – was nochmals die Wechselaussage beider Medien auch in der sprachlichen Beschreibung bekundet.<sup>29</sup>

28 Marco Boschini: *La Carta del navegar pitoresco*. Edizione critica con la ‚Breve istruzione‘ premessa alle ‚Ricche minere della pittura veneziana‘, hg. v. Anna Pal-lucchini, Venedig/Rom 1966, S. 724: „[...] fù maneggiato il pennello con tanto dominio, e franchezza: di maniera, che con tal padronia di colorito, fece nudi di forme così rilevanti e fiere che appunto, nascendo da chi nacque nel Mare, rassembrano tanti Tritoni, tanti Glauchi e tanti Nettuni, di forme robuste, di muscoli rillevanti, di figure quadrate, di varie carnagioni [...]“ Zit. n. Nicola Suthor: *Bravura. Virtuosität und Mutwilligkeit in der Frühen Neuzeit*, München 2010, S. 203.

29 Giorgio Vasari: *Das Leben des Michelangelo*, neu übers. v. Victoria Lorini, hg. u. eingel. v. Caroline Gabbert, Berlin 2009, S. 200; Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Firenze 1966, Bd. 6, S. 110.

Seit der frühen Neuzeit erweist sich diese Verbindung von Bildhauerei und Malerei sowohl als praktisch vollzogener wie auch als theoretisch reflektierter Prozess, indem Maler als formende Bildhauer ausgebildet wurden und Kunsttheoretiker auf die Bedeutung plastischen Formbewusstseins hinwiesen.<sup>30</sup> Auch in der Kunsttheorie wurden nicht nur die andersartigen, sondern auch die gemeinsamen Ziele des Bildhauers und des Malers festgelegt. Die sozialgeschichtlich wichtige Konkurrenz im Bereich der Arbeitsteilung soll hierbei mitnichten verschwiegen oder überspielt werden, vielmehr scheint von Bedeutung, einen anderen bisher unterschätzten Aspekt zu unterstreichen, nämlich denjenigen des gemeinsamen Strebens um die adäquate Ausdrucksform.<sup>31</sup> In seinem *Schilderboeck* von 1604 erwähnt Karel van Mander in der Vita Bartholomäus Sprangers, wie dieser mit Hans Mont, Bildhauer Rudolphs II., in einer geradezu symbiotischen Form zusammenarbeitete: „Als er wenige Monate darauf nach Wien zurückgekehrt war, lies er [Rudolf II.] Hans Mont einige Modelle aus Wachs und Ton anfertigen und Spranger einige Zeichnungen und kleine Malereien [...]. Inzwischen hatten Hans Mont und Spranger in dem neuen Gebäude gearbeitet und grosse ungefähr acht Fuss hohe Figuren aus Stuck gemacht und ebensogrosse *al fresco* gemalt, ferner einige Szenen, deren etwas [unter] Lebensgrösse waren, und auch einige Reliefs.“<sup>32</sup> Die Zusammenarbeit von Bildhauern und Malern vollzog sich hier nicht nur in den zunächst getrennten und dann zusammengeführten Arrangements, etwa eines plurimedialen Altars, bestehend aus Malerei und Skulptur,<sup>33</sup> sondern auch in gemeinsam verwirklichten Projekten aus Malerei, Skulptur und Architektur, wie beispielsweise bei den Kichenausstattungen der Gebrüder Asam.<sup>34</sup>

30 Vgl. den Beitrag von Markus Rath in diesem Band.

31 Zur Frage des Wettbewerbs vgl. den von Ulrich Pfisterer im Rahmen der Tagung *Paragone: Wettstreit oder Mitstreit?* gehaltenen Vortrag: „Rekordzeit! Zusammenarbeit und Konkurrenz in der Sixtina“, veröffentlicht in: Ulrich Pfisterer: Die Sixtinische Kapelle, München 2013.

32 Karel van Mander: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler, hg. v. Hanns Floerke, Band II, München/Leipzig 1906 [Nach der Ausgabe von 1617], S. 150 f.: „Nae weynigh maenden den Keyser te weenen comende, dede zyn Keyserlijcke Majesteyt *Hans Mont* maecken eenighe Modelle van was, en pot-eerde, en *Spranger* eenighe teyckeninghen, en stuckxkens Schilderije [...] Terwijlen hadden *Hans Mont* en *Spranger* ghewrocht in het nieuw ghebouw, en ghemaect groote beelden van Stucco, ontrent acht voeten hoog, en oock soo groote beelden gheschildert op 't nat kalck, met oock eenighe Historien, met beelden wat minder als 't leven, en oock eenighe Historien van half rondt.“

33 Vgl. Iris Wenderholm: Bild und Berührung. Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance, München 2006.

34 Klemens Unger (Hg.): Die Brüder Asam. Barock in Ostbayern und Böhmen, Regensburg 2008.



Bild 2 Otto Marseus van Schrieck: Sottobosco mit Chamäleon und Zornnatter, 47,5 × 38,5 cm, Inv. Oggetti d'Arte Pitti 1911, n. 532, Uffizien, Florenz.

Gemeinsame Ziele der Künstler erscheinen in diesem Fall stärker als die Aufteilung der Medien: der *Paragone* war keine Determinante bezüglich der künstlerischen Produktion. Mal- und Mischtechniken (z. B. Malerei als skulptiertes Relief oder Malerei auf Stein) dienten der höchstmöglichen Affizierung des Betrachters.<sup>35</sup> Derartige Verfahren trugen dazu bei, die engen Definitionen und strengen Trennungen der Gattungen aufzubrechen. In diesem Zusammen-

35 Vgl. den Beitrag von Yannis Hadjinicolaou in diesem Band.

hang müssen auch Otto Marseus van Schriecks oder Joris Hoefnagels Einsätze von Libellen bzw. Schmetterlingen innerhalb ihrer Bilder verortet werden.<sup>36</sup> Die Tiere selbst wurden für die Kompositionen „assemblageartig“ verwendet und heben somit als gemeinsames Ziel die tatsächliche körperliche Lebendigkeit des Artefakts hervor.<sup>37</sup> Van Schrieck benutzte Flügel, die er auf der Leinwand anbrachte, in einer paradigmatischen Substitution von Naturkörper und Bild, indem Ersterer zum Bestandteil des Zweiten wird. Das synergetische Verhältnis zwischen Natur und Kunst wird in greifbarer Beschaffenheit deutlich vor Augen geführt (Bild 2).<sup>38</sup>

Seien es biologische Objekte oder Steinblöcke – die Natur agiert hier in ihrer Funktion als plastisches Material zusammen mit dem zweidimensionalen Medium der Malerei. Durch die malerische Darstellung von Reliefs und Skulpturen findet jene Übernahme bzw. jenes Zusammenspiel der Gattungen einen Höhepunkt.<sup>39</sup> Dabei scheint die mediale Vereinnahmung einer Gattung nicht unproblematisch oder gar harmonisch. „Gemalte Skulpturen und Flachreliefs“, so wendet Sybille Ebert-Schifferer ein, „sind zwei Varianten von künstlerischen Gattungszwittern, die ihre Eigenschaften in Richtung auf die jeweils andere Kunstform negieren und um den Schritt von der Bildfläche auf den Betrachter zu [sic] konkurrieren.“<sup>40</sup> Diese Beobachtung, welche die Rolle solcher „Gattungszwitter“, bzw. die Wirkung auf den Betrachter trefflich unterstreicht, legt nahe, dass diese in einen internen Wettstreit treten. Ein Zwitter nimmt aber in einer produktiven Weise Elemente des anderen auf, nicht im Sinne eines Eklektizismus, sondern in einer Form, die durch die Kombination der Gestaltungsmittel zu einer ästhetisch erweiternden Plurimedialität der Darstellung führt. Die Annahme, dass derart vereinte Gattungen „ihre Eigenschaften in Richtung auf die jeweils andere Kunstform negieren“, scheint fraglich, denn wenn etwa malerische Strukturen mittels bildhauerischer Methoden des Formens oder des Abtragens modifiziert werden, dann bedeutet es nicht, dass die Eigenschaft der

36 Karin Leonhard: *Pictura's Fertile Field. Otto Marseus van Schrieck and the Genre of Sottobosco Painting*, in: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 34 (2009), S. 95–118, bes. S. 112; vgl. zu Hoefnagel den jüngst neu editierten Beitrag von Ernst Kris: *Georg Hoefnagel und der wissenschaftliche Naturalismus [1927]*, in: ders.: *Erstarrte Lebendigkeit. Zwei Untersuchungen*, vorgestellt v. Bettina Uppenkamp, Berlin 2012, S. 11–26.

37 Derartige Gebilde fanden sich zumeist im Kontext der Kunstkammer wieder. Vgl. Angela Fischel: *Natur im Bild. Zeichnung und Naturerkenntnis bei Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*, Berlin 2009.

38 Vgl. den Beitrag von Lisbet Tarp in diesem Band.

39 Vgl. den Beitrag von Andreas Hauser zum Werk Andrea Mantegnas in diesem Band.

40 Sybille Ebert-Schifferer: *Der Durchblick und sein Gegenteil. Malerei als Täuschung*, in: *Ausst. Kat.: Täuschend Echt. Illusion und Wirklichkeit in der Kunst*, hg. v. Bärbel Hedinger, München 2010, S. 20.

Farbe als Farbe zugunsten einer skulpturalen Wirkung aufgegeben bzw. verneint wird, sondern dass diese innerhalb eines Bildes immer noch existiert. Über ihre koloristische Wirkung hinaus kann Farbe durch die Einbindung des gesamten Körpers im Mitstreiten der Formen eine zweite, elementare Bedeutung erlangen. Dies ist der Fall, wenn Farbe, der oft eine rein visuelle Natur zugeschrieben wird, durch ihre pastose Struktur tatsächlich auch die Rolle des Reliefs einnimmt und damit ebenso das haptische Empfinden anspricht. Durch die plastische Verwendung der Farbmaterie werden die Artefakte zu haptischen Bildern im Sinne eines verkörperten Prozesses, der keine Hierarchisierung für sich beansprucht, sondern gleichsam alle Sinneswahrnehmungen im Wissen um eine plurisensitive Bildwahrnehmung einschließt.<sup>41</sup>

Eine instruktive Quelle für das gattungsübergreifende Zusammenspiel aus Sicht der Skulptur ist die Abhandlung des Abtes, Literaten und Naturgelehrten Giacinto Gimma, *Della storia naturale delle Gemme, delle Pietre, e di tutti i minerali, ovvero Della fisica sotterranea*, die in Neapel im Jahre 1730 veröffentlicht wurde.<sup>42</sup> In seine Untersuchungen, die hauptsächlich von der Naturgeschichte handeln, bezieht der Autor bewusst auch einige hierfür zunächst nicht unmittelbar relevant erscheinende Beobachtungen mit ein, die ihrerseits im Kern auf den Komplex der *Paragone*-Debatte verweisen. Gimmas Argument, dass „Edelsteine, Marmor, Stein, Mineralien und Farben, die den Gegenstand unserer Naturgeschichte ausmachen [...], von allen Künsten genutzt werden, die von der Malerei abhängig sind“, bietet ihm Anlass, ausführlich die Natur der Bildkunst zu verhandeln.<sup>43</sup> Tatsächlich gehört für ihn dazu auch die Frage, „welche [Kunst] edler ist, die Malerei oder die Bildhauerei [...]“.<sup>44</sup> Gimmas folgende Analyse geht explizit auf die bekannten Passagen bei Alberti, Vasari, Castiglione und Marino zurück, und fügt außer deren umfassender Darlegung wenig zu dem bereits im 16. Jahrhundert Beschriebenen hinzu.<sup>45</sup> Von entscheidender Bedeutung ist dabei jedoch der Kontext, in welchem diese Abhandlungen erscheinen: in einem Buch über die Naturgeschichte. Gimma konzipiert in einem naturwissenschaftlichen Rahmen die Künste aus den jeweils verwendeten

41 Zur haptischen Bildwahrnehmung vgl. allg. Markus Rath/Jörg Trempler/Iris Wenderholm (Hg.): *Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit*, Berlin 2013.

42 Giacinto Gimma: *Della storia naturale delle Gemme, delle Pietre, e di tutti i minerali, ovvero Della fisica sotterranea*, 2 Bd., Neapel 1730. Für Gimma vgl. Cesare Preti in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 54, Rom 2000, s. v. „Gimma, Giacinto“.

43 Ebd., Bd. 2, S. 59: „Dalle Gemme, de' Marmi, delle pietre, de' minerale, e de' colori, che sono l'argomento della nostra naturale Istoria, si vagliano tutte le arti, che dalla Pittura dipendono [...]“.

44 Ebd., S. 62: „Se più nobile sia la Pittura, o la Scoltura, è sempremai stata grande la controversia, senza che pur sia decisa [...]“.

45 Ebd.

Materialien heraus, und erhält somit eine neue Perspektive auf die *Paragone*-frage.<sup>46</sup>

Obwohl Gimma die Malerei als Siegerin des *Paragone* ansieht, zeigt seine Darlegung der damit implizierten Techniken, etwa im Kapitel „über Mosaik und Künste, die der Malerei ähnlich sind“, dass der Unterschied zwischen diesen nicht immer klar ist. So folgert er bei der Bearbeitungsanweisung von *Stucco* (d. h. Stuck, aber hier auch Ton), dass jener „sowohl der Malerei als auch der Skulptur angehört.“<sup>47</sup> Dabei zielt er keineswegs ab auf die naheliegende Ähnlichkeit zwischen modellieren und malen. Wenngleich Gimma (Plinius und Alberti folgend) festhält, dass „die Plastik [*la plastica*] und die Malerei zusammen und gleichzeitig aus dem *disegno* [geboren werden],“ und er darlegt, dass beide Künste aus Wegnahme und Hinzufügung bestehen, geht es ihm in diesem Kapitel nicht um Überschneidungen, sondern um Zusammenarbeit.<sup>48</sup> Zur Verdeutlichung zeigt er am Beispiel des Künstlers Pastorino Pastorini, dass Ton nicht nur verwendet wird, um Figuren als Relief zu modellieren, sondern auch dafür, Porträts „bemalt wie natürliche [Gesichter], mit den Farben von Bart, Haaren und Haut“ anzufertigen. Mit dieser Bemalung, fügt er hinzu, „erscheint [das Bild] lebendig.“<sup>49</sup>

Gimmas Voraussetzung der Verbindung von Skulptur und Malerei zeigt, dass für ihn polychrome Plastik keine Ausnahme ist – und es gibt zahlreiche Beispiele, die seine Annahme bestätigen.<sup>50</sup> Dass gleichwohl die Frage von

46 Vgl. hierzu den Beitrag von Robert Felfe in diesem Band.

47 Gimma: *Della storia naturale delle Gemme* (wie Anm. 42), Bd. 2, S. 54: „*Il lavorare di Stucco è anche parte della Pittura, e Scoltura [...]*“

48 Ebd., S. 62 f.: „*la Plastica, e la Pittura nascono insieme, e subito del Disegno*“. Vgl. Plinius der Ältere: *Naturgeschichte*, Buch 35.45: „*laudat et Pasitelen, qui plasticen matrem caelaturae et statuariae scalpturaeque dixit [...]*“; Leon Battista Alberti: *On Painting and On Sculpture. The Latin Texts of De Pictura and De Statua*, ed. and trans. by Cecil Grayson, London 1972, S. 120; Giovanni Paolo Lomazzo (nach Leonardo da Vinci): *Trattato dell'arte de la pittura*, Mailand 1584, S. 159: „*Et perche la plastica sorella della pittura, come affermano gl'antichi, si come arte di manco strepito, & fatica di lavorar di sassi, fù dalla scoltura eletta per madre, acciò che ella nelle sue opere gli fosse essemplio, & guida, servendola de i suoi modelli di terra, come più propinqua alla imaginatione [...]*“

49 Ebd., Bd. 2, S. 54: „*colorito a guisa de' naturali, colle tinte delle barbe, capelli, e color di carne, che le ha fatte parer vive*“.

50 Vgl. Roberta Panzanelli: *Beyond the Pale. Polychromy and Western Art*, in: Roberta Panzanelli/Eike D. Schmidt/Kenneth D. S. Lapatin (Hg.): *The Color of Life. Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, Los Angeles 2008, S. 2–17, S. 8; Marco Collareta: *From Color to Black and White and Back Again. The Middle Ages and Early Modern Times*, in: Roberta Panzanelli/Eike D. Schmidt/Kenneth D. S. Lapatin (Hg.): *The Color of Life. Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, Los Angeles 2008, S. 62–77, S. 72 f. Siehe auch Frank Fehrenbach: *Coming Alive. Some Remarks on the Rise of „Monochrome“ Sculpture in the Renaissance*, in: *Source. Notes in the History of Art* 30 (2011), S. 47–55.

Polychromie und Bildhauerei bislang keine sichtbare Rolle in der *Paragone*-Debatte spielte, offenbart, wie strikt erstere mit einer eng definierten, klassizistischen Ästhetik verbunden wurde.<sup>51</sup> In diesem Zusammenhang erweist sich zugleich die parallel zur *Paragone*-Debatte kunsthistorisch wiedererstarke Frage nach dem künstlerischen Material als virulent.<sup>52</sup> Skulptur, so scheint die *Paragone*-Debatte vorauszusetzen, ist immer Marmorskulptur. Die Annahmen über die Mechanismen dinglicher Evokation ändern sich jedoch ganz offensichtlich, wenn statt Marmor beispielsweise Wachs als Material des Bildhauers dient, etwa wenn Pastorini seine Porträts aus diesem Stoff modelliert. Das Bestreben der Skulptur, optisch die Zartheit von Fleisch wiederzugeben oder sogar dem Tastsinn wie echtes Fleisch zu erscheinen, sind Probleme, die im Falle von Marmor höchst dringlich sind, bei Wachs jedoch materialgebunden erleichtert werden.<sup>53</sup>

Am Beispiel der Polychromie erreicht auch die Frage nach einem vermeintlichen Zentrum der *Paragone*-Debatte, als das Florenz (und später auch Venedig) figurierte, neue Brisanz. In Spanien scheint das in der farbigen Fassung von Skulpturen angelegte Zusammenspiel der Künste weniger als Ausnahme denn als Regel, die zugleich zu einer besonders veristischen Blüte farbig gefasster Holzskulpturen führte.<sup>54</sup> In einer solchen des *Cristo de la Clemencia* von Juan Martínez Montañés und Francisco Pacheco, Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden und heute in die Kathedrale von Sevilla aufbewahrt, ist zu sehen, wie die unterschiedlichen Künste im Zusammenspiel Lebendigkeit und Präsenz des Dargestellten zu steigern vermögen (Bild 3). Wo die subtil unter der Haut modellierten Adern schon die Zartheit des Fleisches anzeigen, hat der Maler diesen Effekt durch ebenso subtil eingesetzte Grau-, Blau- und Inkarnatöne noch weiter gesteigert; die durch Hände und Füße in das Holz geschlagenen Nägel scheinen gar reales Blut hervortreten zu lassen. Hier offenbart sich exemplarisch, dass die Fragen nach dem vermeintlichen Rangstreit der Gattungen in

51 Vgl. Julius von Schlosser: Tote Blicke. Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch, hg. v. Thomas Medicus, Berlin 1993, S. 103 ff.

52 Vgl. Michael W. Cole: The Cult of Materials, in: Sébastien Clerbois/Martina Droth (Hg.): Revival and Invention. Sculpture through its Material Histories, Oxford 2011, S. 1–15. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001; dies.: Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2010; vgl. den Beitrag von Iris Wenderholm in diesem Band.

53 Zum Wachs vgl. grundlegend Schlosser: Tote Blicke (wie Anm. 51); Georges Didi-Huberman: Viscosities and Survivals. Art History Put to the Test by the Material, in: Roberta Panzanelli (Hg.): Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the Human Figure, Los Angeles 2008, S. 154–169.

54 Xavier Bray: The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture, 1600–1700, in: ders. (Hg.): The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture, 1600–1700, London 2009, S. 15–43.





Bild 3 Juan Martínez Montañés und Francisco Pacheco: Cristo de la Clemencia, 1603–1606, Gesso und Tempera auf Holz, Höhe ca. 190 cm (ohne Kreuz), Kathedrale von Sevilla.

anderen geografischen Kontexten auch unterschiedliche Mechanismen aufscheinen lassen.<sup>55</sup>

Bezüglich der Verbindung von Kunst und Natur nimmt in Gimmas Naturgeschichte schließlich das Gemmenschneiden eine Schlüsselfunktion ein. Im Gegensatz zu bemalten Terrakotten oder farbig gefassten Holzfiguren geht es hier nicht um ein sich erst formierendes Zusammenspiel zweier Künste. In diesem Fall tritt die Farbe, die dem Material potentiell inhärent ist, bereits bei der Formgebung zutage. Ein treffendes Beispiel, das er von Vasari übernimmt, findet Gimma in einer Beschreibung der Arbeiten Matteo del Nasaros: „[wenn] ihm einstmals ein Stück grüner Jaspis zu Händen kam, mit roten Punkten gezeichnet, wie es bei den guten der Fall ist, so schnitt er darein eine Kreuzabnahme mit solchem Fleiß, daß die Wundmale an die Stellen des Steines trafen, welche Blutflecken hatten [...].“<sup>56</sup> Die Musterung des Steines wird durch Gestaltung zum Bild. Hier weist jene für die *Paragone*-Debatte elementare Frage nach der Materialität des Werkes hinaus auf das Verhältnis von Natur und Kunst im Allgemeinen. In Gimmas ausführlicher Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Steinsorten scheint die schöpferische Kraft der Natur immer wieder auf, etwa in den Beschreibungen unterschiedlicher Marmorarten: „Im Museum des Klerikers Manfredo Settala in Mailand gab es eine Kugel aus Marmor *rubicondo*, auch *Pidocchioso* genannt, in welche die Natur das Bild einer Frau gezeichnet hatte; des Weiteren eine ähnliche Kugel, in welcher man einen Totenkopf sah, als wäre er vom Künstler gemacht worden.“<sup>57</sup> Es ist bezeichnend, dass Gimma hier vom Künstler spricht. Der Stein ist tatsächlich von einer

55 Auch in Spanien war die *Paragone*-Debatte virulent, spielte jedoch offensichtlich eine andere Rolle, wie etwa Francisco Pachecos Epistel *A los profesores del Arte de la Pintura* von 1622 belegt. Geschrieben als Reaktion auf einen Auftrag für Juan Martínez Montañés, in dessen Rahmen dieser Bildhauer auch die farbige Fassung seines Werkes bewerkstelligen sollte, versuchte der Maler Pacheco, mit Verweis auf tradierte Argumente, die Unterschiede zwischen Malerei und Skulptur herauszustreichen. Dass es sich in diesem Falle gleichwohl um eine Zusammenarbeit oder sogar um einen Mitstreit handelt, verrät er, indem er schreibt, dass „die Figur aus Marmor oder Holz die Hand des Malers [benötigt], um lebendig zu werden.“ Vgl. Manuel Remon Zarco del Valle: *Un opúsculo de Pacheco*, in: *El Arte en España* 3 (1864), S. 29–38, hier S. 34: „la figura de mármol y madera está necesitada de la mano del pintor para tener vida [...]“.

56 Vasari: *Le vite* (wie Anm. 29), Bd. 4, S. 623 (Ed. Giuntina): „venutogli un bel pezzo di diaspro alle mani, verde e macchiato di goccioline rosse, come sono i buoni, v'intagliò dentro un Deposito di croce con tanta diligenza, che fece venire le piaghe in quelle parti del diaspro che erano macchiate di sangue: il che fece essere quell'opera rarissima, et egli commendatone molto.“ Vgl. Gimma: *Della storia naturale* (wie Anm. 42), Bd. 2, S. 57 f.

57 Ebd., Bd. 2, S. 13: „Nel Museo del Canonico Mafredo Settala in Milano vi era una palla di Marmo rubicondo, che è pur chiamato Pidocchioso, in cui avea la Natura delineata l'immagine d'una Donna, ed un'altra palla simile, in cui si vedea una testa

kunstfertigen Hand bearbeitet; jene hat, im Zusammenspiel mit der Natur, die Totenkopf-ähnliche Musterung gerahmt und sie dadurch zum Bild gemacht. Die Grenze zwischen dem Künstler, der im Sinne Michelangelos das Bild schon im unbearbeiteten Material erkennt, und einer derartigen Interaktion mit den „Spielen der Natur“ muss schließlich als durchlässig verstanden werden.<sup>58</sup>

Alberti fand in *De Statua* den Ursprung des Bildes in der Entdeckung „gewisser zufälliger Züge [...] in einem Baumstamm, einem Erdklumpen oder dergleichen [...]“.<sup>59</sup> Das Material birgt stets eine bildende Kraft in sich, und in der gesamten Geschichte der Kunst haben Künstler im Austausch mit den Werkstoffen diese Qualität genutzt. Somit kann auch hier wiederum von einem *Paragone* als stetigem Mitstreit gesprochen werden – demjenigen zwischen Kunst und Natur.

di morto, come se fosse fatta dall'artefice [...].“ Zur Sammlung Settala vgl. Paula Findlen: *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley/Los Angeles 1994, S. 34 u. Anm. 56.

58 Natascha Adamowsky/Hartmut Böhme/Robert Felfe (Hg.): *Ludi naturae. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*, Paderborn 2011; Paula Findlen: *Jokes of Nature and Jokes of Knowledge. The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe*, in: *Renaissance Quarterly* 43 (1990), S. 292–331.

59 Alberti: *Das Standbild* (wie Anm. 48), S. 142. Vgl. Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010, S. 34 f.; Avigdor W. G. Poséq: *Alberti's Theory of Primitive Sculpture*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 33 (1989), S. 380–384.